المركز القومى للترجمة

الموسيقى والغناء فى
ألف ليلة وليلة

ميراث الترجمة

تأليف: هنرى جورج فارمر
ترجمة: حسين نصار

المشروع القومى للترجمة
1590

الموسيقى والغناء
فى
ألف ليلة وليلة

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

سلسلة: ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة : طلعت الشايب

- العدد: 1590
- الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة
- هنرى جورج فارمر
- حسين نصار
- 2010

هذه ترجمة ب:

The Minstrelsy of The Arabian Nights:

A Study of Music and Musicians in the Arabic Alf Laila Wa Laila

By: Henry George Farmer

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة.   ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس. ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com   Tel.: 27354524 - 27354526   Fax: 27354554

الموسيقى والغناء

فى

ألف ليلة وليلة

تأليف: هنرى جورج فارمر

ترجمة: حسين نصار

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

فارمر، هنرى جورج
الموسيقى والغناء فى ألف ليلة وليلة/ تأليف: هنرى جورج فارمر؛
ترجمة: حسين نصار
القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٨٤ ص؛ ٢٠ سم
١- الموسيقى
(أ) نصار حسين. (مترجم)
(ب) العنوان ٧٨٠,٠٢٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/٤٩٣٨
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 935 - 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

تمهيد

اهتك ستور الشك بالسؤال

(مثل عربي)

هذه الدراسة للموسيقى في «الليالي العربية»، ذلك الإسم الذي اشتهرت به «ألف ليلة وليلة» فيها بعض القسوة. ونستطيع أن نغتفر هذه القسوة لأنها في الغالب مفتاح الحق. ولهذا السبب كتبت المثل السابق في صدر الكلام.

وقد احتجب الموضوع طويلاً دون شك. ولم يظهر أحد اهتماماً به حتى الآن، وما طبع عنه كان منحرفاً عن الصواب إذا لم يخطىء صراحة. كما أحدثت المقالات المنشورة في المجلات الدورية عن هذا الموضوع تأثيراً غير صحيح عن موسيقى «الليالي» وموسيقييها. ولم يخطىء الكتاب وحدهم بطريقتهم المتقلبة الهوائية، إذ سايرهم جماعة من مصوري أحسن ترجمات «الليالي» في جموح «رومانتيكيتهم»، وصوروا معظم الأشخاص، وخاصةً الموسيقيين، في أوضاع «أفرنجية» صريحة، كانت مصدراً لمتعة الشرقيين، إذا لم تسىء إليهم. ولا يوجد في طبعات «الليالي» التي لا يمكن حصرها، في اللغات الكثيرة شرح يختص بالموسيقى أي اختصاص، اللهم إلا في طبعة لين الواضحة،

ذلك الرجل الذي يجب أن تفخر به هذه البلاد، على الرغم من احترامها المفرط لرجال غيرجديرين بذلك وراء هذه الشواطىء. وحقاً إنه يخطىء من وقت لآخر في ملاحظاته على موسيقى «الليالي» وفي ترجمة بعض العبارات الموسيقية، ولكنه لم يدع التخصص في الموسيقى العربية، واكتفى باتباع من وثقهم الناس مثل فيلوتو وغيره، الذين ضللوا كثيرين من الناس، وكما فعلت فيما بعد ملاحظات كيسفتر الألماني.

أما جلاّند، أقدم المترجمين، فقد تصرف في تفسيره إلى درجة تجعلنا لا نلقي بالاً إلى شرحه للعبارات الموسيقية. والناس يعترفون بأنه أطلق العنان لنفسه وذهب بعيداً في تأويلاته. وأما المترجم الفرنسي ماردُس فكان خيالياً، ولا نتوقع أمانة في نصوص الموضوع الذي نناقشه في هذا التناول الخيالي.

وأما الألمان فأحسن قليلاً، إذ لم يكن لدى فون همّر برجشتال وهو من أوائل المترجمين الألمان، الجدارة الموسيقية التي تؤهله لشرح تلك السطور المستعصية على الفهم في «الليالي»، وإن ساعد فيما بعد صهره كيسفتر. الذي لم يكن يعرف العربية، في كتابة «موسيقى العرب» (١٨٤٢). وكذلك لا يمكن أن يقال إن ترجمة فيل عالجت الأصل معالجة دقيقة في العبارات التي نتكلم عنها، على حين أن الصور مسلية تماماً في كثيرمن الأمثلة. فلنيس الرقص بمصاحبة كاسات الفرقة العسكرية الكبيرة بدلاً من آلات الأصابع الصغيرة (١، ١٧٣)، والمغنيات اللائي يستخدمن كتب

الموسيقى (٢، ٣٤٣، ١٤، ٤٨)، والطبول الجانبية وطريقة العزف الغربية المظهر (٣، ١١٦)بغض النظر عن الآلات الغريبة المضحكة التي لم توجد قط (٣، ٣٠٣)، ليس كل ذلك إلا سخافات.

أما المترجمون والمحررون والفنانون الإنجليز في جملتهم فيعطوننا نتائج أحسن بكثير من المذكورين آنفاً في الموضوع الخاص الذي يتناوله هذا الكتاب. وأشير في هذا التقدير إلى لين وباين وبرتون وقد تكلمت عن ترجمة لين لهذه العبارات التي نبحثها. وقد اعتبر المستعرب العظيم م. ج. دي غويه والعالم الموسيقي الثقة ج. اوسترب ترجمته «لليالي» في جملتها «صحيحة صحة تحوز الإعجاب» و«رائعة» ولكننا لا نثق بباين ثقتنا بلين من وجهة هذه الدراسة الخاصة. أما معاصره برتون الذي أقام كثيراً من عباراته المتعلقة بالموسيقى على أساس تفسير باين، فهو عادةً أكثر انحرافاً في اقترابه. وإن كان أسلوبه القوي وملاحظاته المفسرة التي لا يختص بالموسيقى إلا واحدة منها، سترت ذلك الخطأ. وعلى الرغم من ذلك فضلت أن أستخدم ترجمة برتون على لين لأن برتون تناول جميع المادة المعروفة على حين لم يفعل ذلك لين. أضف إلى ذلك، أن برتون استخدم نسخة كلكتا (١٨٣٩ - ١٨٤٢) التي كانت دعامتي الأولى، على حين اعتمد لين على نسخة بولاق (١٨٣٥).

ينبغي أن يظهر مما قلت آنفاً أن الحاجة كانت ماسة لهذه

الدراسة، على الرغم من ظني أنه من المستحسن في الوقت الراهن أن أعتبر أكثر من طبقة القراء، وألا أقصد إلى إرضاء المستعرب والعالم الموسيقي وحدهما، وإنما القارىء العام أيضاً. ولا أشعر بأي خوف من المستعرب. فإني موقن أنه سيجد كل السرور في الإطلاع على شروح المصطلحات العربية الجديدة، إذ هو عارف بأصل «الليالي» اللغوي. وسيقدّر العالم الموسيقي، الذي نال قسطاً كافياً من الميدان الموسيقي العلمي، الجانب الإصطلاحي، خاصةً الفصلين الرابع والخامس. ولكنه قد لا يتابعني السير في الفصول الأولى، إذا كان لا يعرف الشرق. أما الثالث، أعني القارىء العام، فسيجد نفسه في عالم جديد، ويستطيع المرء أن يتنبأ بتأثير ذلك فيه.

وعندما يتكلم الراوي عن الحوادث العادية في الحياة اليومية نقبل أقواله على ظاهرها وعلاتها. ولكنه إذا تكلم عن أشياء أقل من ذلك عملية وتداولاً فسنقابله بالشك التام. وأشير بهذا الكلام إلى ما فصل القول فيه في الفصل الأول والثاني والثالث. وحقاً قد يوجد هذا الشك أيضاً عند العالم الموسيقي، ولكن دعني أقول إنه لا يوجد في «الليالي» إلا القليل الذي لا يلائم الموسيقى في نظر الغرب الأوربي الحديث، وذلك كيلا تغري الأشياء المستعربين والعلماء الموسيقيين برفع الحواجب شكاً فيما نحكيه في هذا الكتاب.

وقد استخدم الشرقيون في أيامهم الإسلامية السعيدة

الموسيقى في مواطن كثيرة ـ كما يظهر في الفصل الأول ـ تعادل في تنوعها مواطن استخدام الموسيقى اليوم في أوروبا الغربية، ويقول كمباريو إن سبب ذلك أن «الموسيقى ارتبطت دائمًا في تاريخها بمظاهر الحياة الإجتماعية . . . . . ولم تكن قط «غاية في ذاتها» كما يقول الفلاسفة، لأننا دائمًا نخضعها لبعض قوى الحياة العامة المهمة».

بل قد يبتسم بعض الناس من تفسير العربي العميق الغامض للموسيقى أو إيمانه الساذج بقوة الفن، كما نرى في الفصل الثاني، ولكن يمكن اقتباس عشرات العبارات من المؤلفين في أوروبا الغربية، تلك العبارات التي تشبه أفكار الشرقيين تمام الشبه. أفلم يقل فاجنر: «ليست قوة المؤلف الموسيقي غير قوة الساحر. ونحن في الحقيقة نستمع إلى إحدى «سيمفونيات» بيتهوفن في حالة من الإنسحار».

أما قصص الفصل الثلث عن المبالغ الخرافية التي كانت تعطى للموسيقيين في عصور الخلافة، والتي أنكرها بعض المؤرخين فيمكننا الإيمان بها. فقد ترك اليوم في بريطانيا أكثر من واحد من الموسيقيين سواء المؤلفون المشهورون، أو موسيقيو الصالات الشعبية، ثروة تقدر بمئات الآلاف من الجنيهات.

ولا يحتاج الفصل الرابع بطبيعته إلى النقد، ولكن دراستي الطويلة لهذه الآلات العربية والفارسية في «الليالي» قد تسمح لي بالإستشهاد بمؤرخنا للآلات الموسيقية، القس المحترم ف. و. جلبن الذي يقول: «دراسة الآلات الموسيقية التي لم تعد في أيدينا

اليوم ضرورية، لا للموسيقي وحده، وإنما للأديب والفنان والمؤرخ لأنه لا يمكن فهم كثير من الإشارات إلى العادات في العصور السالفة إلا بها».

ولعل الفصل الخامس الذي يتناول نظرية الموسيقى وأداءها يهم المتخصصين وحدهم، أعني المستعربين وعلماء الموسيقى. ولكني آمل أن يجد القارىء العام الذي يتحمل آلام قراءته نتفة هنا وهناك تليق باختياره، فيصيح مع الأمير هنري: «أوه أيها المتوحش، رغيف بنصف بنس في مقابل كل هذا».

وأخيراً أحب أن أشير إلى أني أعتقد أن الأدلة التي تتجلى في هذه المناقشة ستساعد على حل المشاكل الأخرى، مثل تاريخ الحكايات الخاصة وموطنها، تلك النقطة التي أكدتها في كتابي «بحث في الفن الفارسي» (١٩٣٨). وذلك بغض النظر عن الوجه الخاص لهذه الدراسة. وعلى أي حال لا يمكن أن يذهب أي عمل سدى، إذ يقول المثل العربي: «قطعوها صحّت للطنبورة» أي أن الشيء التافه في الظاهر يمكن جعله شيئاً له بعض الأهمية.

الفصل الأول

المُوسِيقَى في ألفْ ليلَة وليلة

«السماع لقوم كالغذاء، ولقوم كالدواء، ولقوم كالمروحة»
(حكاية علاء الدين أبو الشامات)

تعتبر القطع الموسيقية التي تحلي كثيراً من قصص «ألف ليلة وليلة» من المميزات ذات الأهمية الكبيرة في ذلك الكتاب الذي وصفه برتون بأنه «ذخيرة عجيبة من الأدب الشعبي». ولكن عدم انتباه المترجمين والشراح إلى تلك الميزة، كما بينت ذلك بالتفصيل في المقدمة، مما يثير الدهش. فإننا لا نخطىء إذا قلنا إنهم لم يتقدموا أية خطوة في ذلك الموضوع، فيما عدا الملاحظات المختصرة القاصرة التي أضافها لين إلى ترجمته لألف ليلة وليلة. وذلك ما دعاني إلى القيام بهذه الدراسة.

وترتبط الموسيقى في (ألف ليلة وليلة) في غالب الأحيان بالخمر والنساء بين الملاهي أو الملاذ، التي رماها المسلمون المتشددون باللعنة ومسَّ لين وبرتون هذا الموضوع مساً رفيقاً، ولكنهما ضمّنا كلامهما القليل كثيراً من المعاني. فيقول برتون: «إن محمداً حرم الموسيقى» ويؤكد لين «أن النبي شدد في تحريم الموسيقى تشديده في الخمر». ولم يستشهد في ذلك إلا بكتاب «مشكاة المصابيح» المتأخر نسبياً على حين رد الغزالي (المتوفي ١١١١م) وهو ثقة، الحديث الذي استشهد به وأنكره.

والحقيقة أننا لدينا كثير من الأدلة على أن محمداً لم يعارض السماع، بل استمع إلى الموسيقى، كما أكدتُ ذلك أكثر من مرة. وذلك هو ما دعا المجتمع الإسلامي، خاصته وعامته، إلى استحسان الموسيقى وتقديرها، على الرغم من وعيد المتشددين، ذلك الإستحسان الذي يظهر ظهوراً ساطعاً في «الليالي».

وتبين مطالع القصائد أنهم لم يستعملوا الموسيقى لمجرد الجري وراء اللذات المحرمة، فقد كانت الموسيقى «غذاء» للصوفي والدرويش إذ تؤازره في أذكاره، أفلم يقل الدراويش المزيفون في «الليالي»: «إن زادنا ذكر الله بقلوبنا، وسماع المغاني بآذاننا». ولكن «الليالي» ـ لسوء الحظ ـ لا تشير إلى ذلك الإستعمال إلا في النادر وتمر عليه مر الكرام حينئذٍ، وذلك مثل إشارتها إلى قارىء القرآن العظيم، أو منشد الذكر، أو المؤذن على المئذنة، أو النائحة في المأتم. ولكن توجد عشرات المقالات العربية عن الموسيقى كمساعد في الأذكار.

وتخبرنا العبارة التي صدرت بها المقال بأن الموسيقى كانت «دواء» وذلك يرجع إلى الحقيقة القائلة بأن الفن له مكانه بين طرق العلاج. ولم يعتبروا تأثير الموسيقى المسكّن الملطّف في العقل ذا قوة شافية فحسب، بل تمسكوا أيضاً بنظرية ترتبط فيها الرياضة بالفلك والموسيقى في نظام معقد ليحدث الشفاء تبعاً لبعض النسب المعينة. وقد نفذت المستشفيات ذلك النظام واتبعته.

ولكننا سنرى الجمهور الأكبر يعتبر الموسيقى منعشة كالمروحة في اليوم الحار، وإن كانت في العادة تصاحب الخمر والنساء عند الشباب اللاهي، كما يظهر ذلك في «الليالي» وكما تؤيد ذلك القصص والأشعار تأييداً كبيراً. فهذا هو الشيخ إبراهيم يقول: «الشرب بلا طرب ما هو فلاح»، وذلك آخر يقول: «الشراب بلا سماع عدمه أولى من وجوده»، ويحذر ثالث بقول البغداديين: «الشراب بلا سماع ربما أورث الصداع». وتوضح لنا حكاية إبراهيم وجميلة حاجات الراغبين في الشراب توضيحاً كبيراً. فعلى الرغم من رغبة الرجل في تلك القصة في الشراب فحسب، يقول لبواب الخان: «إشتر لنا فاكهة وشراباً. . . ونقلاً ومشموماً، وخمس دجاجات سمان، وأحضر لي عوداً».

وكان الضيوف ينسحبون إلى مجالس الشراب لسماع القيان. وهكذا ظهرت على المسرح ثانية الملاهي المحرمة، أعني النساء، وكان ذلك نتيجة لا مفر منها فهذا هو علي نور الدين ينشد في الليالي:

عوّادة مالت بنا في نشوةِ المتنبِّذ

وذلك آخر يغني:

وغـادة مـسـكـت لـلعـود أنمـلَهـا
فعـادت النفسُ عنـد الجسِّ تختلس

غنّت فـأبـرًا غنـاهـا من بـه صممٌ
وقـال: أحسنت حقـاً من بـه خـرس

ولعل الذين قرأوا «قصة الفشّار» الخيالية السارة في حكاية المزين عن أخيه الخامس، حيث يظهر مدى حبهم «للخمر والنساء والأغاني»، لعلهم يتذكرون افتخاره بطواعية كل مغن ومغنية في المدينة لأمره، حين استهزىء به. ومع ذلك كان الإنغماس في مفاتن الموسيقى الساحرة يكلف كثيراً من المال في تلك الأيام، وسنرى أنهم منحوا بعض الثروات الصغيرة للفنانين. ويظهر الإسراف الباذخ على الطرب والملاهي الأخرى في «حكاية الشاب الذي لم يضحك بقية عمره» وهو مثال له أشباه كثيرة. وما أكثر ما يرد في الأدب العربي. ومن ثم جاء المثل القائل: «الإنسان يسمع، فيطرب، فينفق، فيقتر، فيغتم، فيموت». وعلى الرغم من وعيد المتشددين وإنذاراتهم، ما زال العرب يقولون: «الفاجر الكريم خير من التقى البخيل».

ووصل فن الموسيقى إلى أوجه في الأراضي الإسلامية في ملاهي الطبقات الراقية والمتوسطة هذه، إد ولدت الموسيقى العربية التقليدية (الكلاسيكية) في هذه الأجواء، ونمت فيها، كما ظهرت فيها أيضاً القصيدة والقطعة والنتفة ـ التي تعتبر قطعاً موسيقية ـ مثلها في ذلك مثل «النوبة» التي تضم الموسيقى الآلية والهوائية. ومع ذلك لم تتعد موسيقاهم النوع الذي نسميه موسيقى الغرف. وكانت العادة في القصص الأولى من «الليالي»

أن يعزف على العود إما منفرداً أو مع آلة للدق مثل الدف أو الطبل لمرافقة أحد المغنين، أو تأليف مجموعة آلية للتسلية.

ونقرأ في بعض الأحيان عن استعمال الناي مع العود، أو الناي أو الشبابة منفردين، وإن استعملوا معها الدف أو الطبل طلباً للإتساق والإنسجام. ثم نرى الصنج والسنطير يكمل أحدهما الآخر، ونرى العود والدف والقانون معاً. أما أكبر مجموعة موسيقية في « الليالي » فكانت تتألف من العود والصنج والقانون والناي، وإننا نستطيع أن نطلقَ على تلك المجموعة لفظ « جوقة » ولكن ذلك الإجتماع لم يكن مألوفاً، بل من المحقق أنه لم يحدث في أيام الأمويين والعباسيين الأولين وإن اجتمعت لدينا عدة أمثلة مصورة لمثل هذه المجموعات من الآلات فيما بعد.

وذهبت معارضة المسلمين المتشددين لانغماس الطبقات العليا والمتوسطة في «الملاهي المحرمة» الذي تصوره «الليالي» أدراج الرياح إذ كانت هذه الطبقات تقتدي ببلاط الخليفة في ذلك. وكان أفراد الشعب جميعاً على اختلاف طبقاتهم يبدّدون دراهمهم حيث يوجد الوجه الجميل والأغنية الجذابة، لأن «الخليعة» ـ كما قد يسميها المتشددون ـ تنتظر من زبائنها الكرم والسخاء. ويبدو أن طائفة أخرى من الشعب كانت تعزف موسيقاها الخاصة، حين تثملها الخمر، كما فعل الأحدب الذي كان يأخذ دفه معه.

وهناك وجه آخر للصورة، إذ يجوز أن تكون الموسيقى «منعشة

كالمروحة»دون أن ترتبط بالخمر والنساء، وعلى هذا الوجه نرى الموسيقى لدى الشعب، أو لدى غالبيته، مثل الخمامي ودربكته، أو العبد الأسود ومزماره، أو الفوّال والزبال اللذين كانا يرقصان في أثناء الغناء، كما تردد ذلك «الليالي».

وكانت الموسيقى الهوائية والآلية ضرورية في جميع الأفراح الخاصة والعامة. فالعبيد يحيّون الضيوف بقرع الدفوف، والمغنيات المحترفات يغنين أغنياتهن المرحة في حفلات الميلاد والزواج على قرع الدف أو الطار، الذي كان يستخدم كذلك في جمع «النقوط»، وكانوا يقولون: «غناء بلا نقوط شبه ميت بلا حنوط».

وعندما كانوا يطلبون الموسيقى لتعزف خارج الدار في الأفراح الخاصة أو العامة كانوا في العادة يكونون مجموعة من الدف والطبل والمزمار، ويصيحون: «أشف كبدك، وطبّل طبلك، وزمر زمرك». وكانت بعض فرق الموسيقى التي تحيي المواسم العامة تتألف من مغنين شعبيين أكثر مما تتألف من جوقات رسمية، وإن ساعدتها في غالب الأمر السلطات العسكرية.

ومن الطبيعي أن تكثر الإشارة إلى الموسيقى العسكرية في «الليالي» حيث أن الزحام العسكري له من الأهمية ما للموضوع الغرامي. وعلى الرغم من اشتهار الجوقة العسكرية باسم «الطبلخانة» ـ كما شرحت في مناسبة أخرى ـ فإن «اَلليالي»

تسميها «نَوْبة». وكان عملها الرئيسي في أيام السلم عزف بعض القطع الموسيقية في ساعات خاصة «نَوب» من اليوم، ومن ثم أطلق عليها اسم «نوبة» كما يحدث في الحفلات الرسمية تماماً. وتبين عبارة «دقة البشائر» التي كانت تعزف لإعلان الأفراح في «الليالي» والكتب الأخرى، تبين أنهم كانوا يدقون الطبول لإعلان تلك الأفراح.

ونستطيع أن نتبين من حكايتي «تاريخ غريب وأخيه عجيب» و«جانشاه» أن «النوبة» كانت تلعب دوراً هاماً في وقت الحرب. وكان من نظام المعارك أن تعزل النوبة بعيداً عن الصراع المتشابك، حيث تأخذ في العزف المستمر أثناء الكفاح. ويستمر الجيش في القتال ما دامت الموسيقى تصدح، بل كانت الفرق تكر على العدو بعد أن اضطرها إلى التقهقر، لأن نوبتها ما زالت تعزف موسيقاها. وتذكر «الليالي» دعوتين أو إشارتين معروفتين، أعني دعوتي «الحرب»و«الإنفصال»، وكلتاهما تعلن بدق الطبول، وإن أعلنت في بعض الأحيان بالكاسات. كما نقرأ أن الكاسات أعلنت المسير.

وتتألف النوبة أو الجوقة العسكرية التي وصفتها «الليالي» من مجموعات مختلفة. فكانت في العادة تتكون من الطبلة أو الكاسات، أو من الكاسات التي تصدح في الحفلات المدنية والحربية. ولكنها كانت تتألف أحياناً من البوقات والطبول أو من البوقات والكاسات، أو من الطبول والكاسات ، أو من المزامير

والكاسات أو من المزامير والطبول. ومن وقت لآخر كانت تتكون من مجموعات من الطبول والبوقات والكوسات، أو من الطبول والمزامير والكوسات ، أو من الطبول والمزامير والكاسات. أما أكبر مجموعة آلية في «الليالي» فكانت تتألف من الكاسات والبوقات والطبول والمزامير، وإن أضافوا بوقاً إلى المجموعة السابقة في إحدى الفرص الأخرى.

يستطيع المرء بهذه المادة أن يصدق راوي «الليالي» حين يقول إن الموسيقى أصمت الآذان، أو أن الضجة جعلت «الأرض ترتج» وقد عرف المسلمون قيمة الضوضاء في إثارة الذهول والحيرة في المعركة أحسن معرفة، فنقرأ أنهم زينوا البغال والجمال بالجلاجل والقلاقيل والأجراس لإثارة الفزع، وإن المرء ليذكر وصف جواد صلاح الدين في «رواية رتشارد قلب الأسد»:

«وكان كفله كله محلًّى بالأجراس»

نستطيع مما سبق أن نعرف المواضع الكثيرة التي استخدمت فيها الموسيقى في «الليالي» فهي ملهمة للدرويش، وعلاج للطبيب، وملهاة للخليع، ومسرة للوقور، ومثيرة للجندي، ومع ذلك فالموسيقى شيء وراء كل تلك الأمور. فإننا نلمح في بعض الأحيان أنهم قدروها لذاتها، على الرغم من تطور صورتها العليا بين الطبقات المترفة المتفرغة من العمل، بين الملاهي التي تشددوا في تحريمها، وعلى الرغم من معارضة بعض الفقهاء لذلك

التقدير. وإننا لنعرف أن أعاظم مفكري الإسلام، مثل الفارابي وابن سينا، نظروا إلى الموسيقى على أنها علم شغل أذهانهم. وتظهر الموسيقى بهذه الصورة العلمية في «الليالي» حين تفخر تودد القينة بمعرفتها لفن الموسيقى.

الفصل الثاني

تأثير الموسيقى

تأثير الموسيقى

سماع الغناء برسام حاد

(مثل عربي)

كانت أعظم صفة يمدح بها الفنان العربي هي تشبيه موسيقاه بمزامير النبي داوود. وكانت العبارة الجارية على الألسنة في «ألف ليلة وليلة» هي: «صوته يشبه مزامير آل داود» وإنها لعبارة تبين مدى تقديرهم لتلك المزامير.

وكانت العبارة الثانية التي يمدح بها المغنون تشبيه غنائهم «بالتغريد» وإن روعته «توقف الطير في كبد السماء». ويصرح القرآن بأن الطير كان يرافق داود في التغني بمدائح الله وتسبيحاته، وبهذه الصورة إعتبروا تغريد الطير شبيهة بموسيقى داود مؤلف المزامير، واستدلوا بموت الطير في أثناء سماعها الموسيقى على «سحرها القاتل»، وشاعت عبارة «يقتل طرباً» في صدد الكلام عن الموسيقى في الأدب العربي.

وليس الموت عند سماع الموسيقى بنادر في القصص العربية، ولقد وقع فعلاً في «ألف ليلة وليلة» في «حكاية البائسين الثلاثة» التي يدعى أن راويها هو العتبي. أما الإغماء فكثير، وقد ظهر هذا في حكايتي «عشاق المدينة و مفلس بغداد».

ولن نستطيع أن نفهم هذه اللغة المبالغة في «ألف ليلة وليلة» وغيرها من الكتب عن تأثير الموسيقى ؛ إلا إذا فهمنا الفهم كله ما سبق لنا قوله. فقد صرحوا بأن أحد الموسيقيين كان يستطيع أن يوقف المتحرك ويحرك الساكن وأن آخر كان يجعل من الغبي ذكياً، وهي إشارات ومبالغات لطيفة. ومع ذلك فليس الخيال المحض أو المجاز هو الذي دفع الراوي ليقول: «إنها ترقص الحجر الجلمود» أو أن الحجرة رقصت من فرط السرور، ولكن ذلك القول يرجع إلى نوع من تقديس الموسيقى. وينتشر هذا التصور في الأدب العربي الذي يتناول الموسيقى، كما يظهر في «ألف ليلة وليلة» في غالب الأحيان. ولعل أجمل تلك التخيلات ما يدور حول الآلات الموسيقية ويضفي عليها المواهب الإنسانية.

فكلمة (العود) تدل على أنه مأخوذ من الخشب، ولكن العرب ارتضوا بالرأي القائل إن صوته يرجع إلى أن الخشب امتص تغريد بعض الطيور التي وقفت عليه حين كان غصناً في إحدى الأشجار. ولذلك يغني شاعر (ألف ليلة وليلة) قائلاً:

لقد كنت عوداً للبلابل منزل
أميل به وجداً وفرعي أخضر
ينوحون من فوقي فعلمت نوحهم
ومن أجل ذلك النوح سرى مجهر

رماني بلا ذنب على الأرض قاطعي
وصيرني عوداً نحيلاً كما تروا
ولكن ضربي بالأنامل مخبر
باني قتيل في الأنامل مصبر

أو يصرح في موضع آخر :(أن العود ورن ،ولأماكنه القديمة قد حن، وقد تذكر المياه التي سقته، والأرض التي نبت منها وتربى فيها).

وكان الفلاسفة والعلماء العرب يتصورون الموسيقى جزءاً من النظام الكوني، فربطوها بتصوراتهم اللطيفة عن (الرباعيات المجتمعة) التي تغنت بها المغنية في (حكاية نور الدين ومريم العوادة).

«أما ترى أربعاً للهوى قد جمعت»

وهذه الفكرة قديمة جداً، ولكن الكندي (المتوفي عام ٨٧٤م) في العصور الإسلامية وصل بها إلى نظام شامل. أما (ألف ليلة وليلة) فلا تزيد على الإشارة إليها، وإن كان يوجد في (حكاية أبي الحسن وجاريته تودد) من المادة ما يسمح لنا برسم تخطيط يبين لنا ارتباط الموسيقى بالأمور الكونية ارتباطاً ثابتاً غير متغير. وليس تصنيف الأبراج بمتسق في (ألف ليلة وليلة)، وإنما أمر مسل في نظر تودد الفحور بمعلوماتها.

ونما من هذا التصور نظام خاص وأخذ كل صوت إيقاعي أو

نغمي صورة خاصة به. وسيطر هذا النظام على الموسيقى العلاجية ولكن لا بد أن نسبة العمليات المخفقة كانت مرتفعة في الجداول الكثيرة المتعارضة التي وصلت إلينا.

الرباعيات المجتمعة

أوتار العود	اليم	المثلث	المثنى	الزير
العناصر	الماء	التراب	الهواء	النار
الأمزجة	بارد رطب	بارد جاف	حار رطب	حار جاف
الكواكب	القمر	زحل	-	الشمس
الأبراج	السرطان العقرب الحوت	الثور السنبلة الجدي	الجوزاء الميزان الدلو	الحمل الأسد القوس
الروائح	-	الورد	الريحان	-

الفصل الثالث

الموسيقيّون في ألف ليلة وليلة

عاشر المصلي تصلي وعاشر المغني تغني

الموسيقيون الذين ذكرتهم (ألف ليلة) محترفون اتخذوا الموسيقى مهنة لهم، ونستطيع أن نصنفهم في أربعة أقسام: المغنون، والمطربون، والمغنيات، والقيان. وكانوا يحضرون في البلاط في ساعات خاصة تعرف باسم (النوبة)، فيعزفون من وراء ستار في حجرة خاصة، كما يقول لين. وتذكر (ألف ليلة) أن إحدى هذه الستائر كانت من (الديباج وشراريها من الإبريسم وحلقاتها من الذهب).

ومغني (ألف ليلة) مغنٍ ماهر وموسيقي بارع كان ينتظر منه أن يتحلى ببعض المواهب الأخرى، كالمواهب المطلوبة في النديم، مثله في ذلك مثل المغني الأوروبي في العصور الوسطى. وقد نال معظم المغنين الذين قدمتهم لنا (ألف ليلة) - إن لم يكن كلهم - حظوة كبيرة في البلاط، مما جلب لهم مرتباً ثابتاً، وهبات متكررة تعتبر ثروة صغيرة في ذاتها في أغلب الأحيان.

وسمي المطرب (الآلاتي) بهذا الاسم في اللغة العربية لأنه يعزف على (آلة الطرب) أو (آلة اللهو) فاستعملوا ذلك اللفظ

لتمييز الموسيقيين الذين كانوا مطربين (آلاتية) في مستهل حياتهم وقد ظهر المطربون في قصور الأشراف أيضاً، ولكن اسم (المطرب) لم يكن وقفاً عليهم، وإنما أطلق على من هو أقل درجة منهم من الموسيقيين المدنيين أو المتجولين الذين كانوا يعزفون خارج المنازل في الأفراح بالطبل والزمر.

أما (المغنية) فكانت في الغالب حرة أو عتيقة تلقت مبادىء فنها عندما كانت قينة، أو التقطت تلك المبادىء من مكان ما. وكانت المغنية تحيي الحفلات الخاصة والعامة في الأعياد المدنية والدينية بالعزف على الطنبور.

وكذلك كانت (القينة) مغنية، ولكنها ما زالت جارية. ويندر أن تطلق عليها (ألف ليلة) لفظ (قينة) وإنما تسميها في غالب الأحيان (مغنية) أو (جارية). وكانت تتلقى تدريبات خاصة في الغناء ثم تشق طريقها إلى عائلات الأشراف والطبقات الغنية سواء عن طريق التجارة الخاصة أو عن طريق سوق الرقيق. وكان يحدد ثمنها مواهبها وجمالها الجسدي، ولكننا يجب أن نذكر قول سعدي: (الصوت العذب أحسن من الوجه الجميل).
وتدل (الأغاني) و(ألف ليلة) على أن بعض المغنيات كن يأخذن هبات عظيمة. فإنهن وجدن الإحترام والتقدير السامين، خاصة اللائي لم يتلقين دروسهن في سوق الرقيق، وإنما نشأن في بيوت مواليهن. وقد كانت صور هذه الفتيات تزين قصور مواليهن على الرغم من تحريم الإسلام لذلك.

وتاريخ بعض هؤلاء الموسيقيين المحترفين ذو أهمية عظيمة، إذ يكشف لنا عن الدور الكبير الذي لعبوه في حياة الشرق العربي العائلية والإجتماعية. ولهذا السبب أورد هنا بعض التفاصيل الواردة في (ألف ليلة). وقد تبين لي بعد جمع القصص أن كل الموسيقيين الرجال المذكورين في (ألف ليلة) تاريخيون وليسوا بخرافيين.

وأول هؤلاء الموسيقيين يونس الكاتب (المتوفي ٧٦٥م تقريباً) بطل (حكاية يونس الكاتب والوليد بن سهل) التي يغني فيها مع تلميذته أمام الأمير الوليد ويطلب يونس ٥٠٠٠ درهم في مقابل التنازل عن جاريته، فيعطيه إياها الأمير مع هبة مالية أخرى. ولما صار الأمير خليفة عام ٧٤٣ غنى يونس في بلاطه بدمشق.

وثانيهم أبو إسحاق إبراهيم الموصلي (المتوفي ٨٠٤) مغني بلاط الهادي وهارون، ويظهر إبراهيم في (ألف ليلة) في (حكاية إبراهيم الموصلي والشيطان)، إذ يزوره الشيطان ويكنى (أبا مرة) ويغني له غناءً عجيباً، كأن (الأبواب والحيطان وكل ما في البيت تجيبه وتغني معه من حسن صوته). فيذهب إبراهيم إلى القصر فوراً، ويردد الموسيقى التي سمعها للخليفة هارون. أما كتاب «الأغاني» ـ الذي أشار أيضاً إلى القصة ـ فصرح باسم الزائر العجيب، وسماه إبليس. ونقرأ عن إبراهيم في بعض المواضع الأخرى، فهو مؤلف « محي المدينة » وهو في «حكاية نور الدين علي وأنيس الجليس»، وهو رسول الخليفة هارون في «حكاية

عبدالله بن فاضل وأخوته» تلك القصة التي تبين مدى التقدير الذي تمتع به هذا المغني في البلاط.

ثم نصل إلى أبي إسحاق إبراهيم بن المهدي (المتوفي عام ٨٥٩) الأخ الأصغر للخليفة هارون. وكان إبراهيم ذا مهارة ملحوظة في ذلك الفن، على الرغم من عدم احترام المسلمين للأشراف الذين يندمجون في الموسيقى. ونقرأ عن مخاطراته في «حكاية إبراهيم بن المهدي وأخت التاجر» حيث يبرهن بالعزف على العود على خطأ إحدى القيان في عزف «طريقة» خاصة. وتحتوي «حكاية إبراهيم إبن المهدي والحجاج» على قصة القبض عليه ثم إطلاق سراحه بسبب محاولته إغتصاب الخلافة. ولكن الحكاية تخطىء فتدعي أن سبب القبض على الأمير كيد إبراهيم الموصلي، إذ توفى المغني العظيم قبل ذلك بعشرين عاماً.

أما إسحاق بن إبراهيم الموصلي (المتوفي ٨٥٠) فكان أعظم الموسيقيين الذين ظهروا في العصر الذهبي، وتصفه «ألف ليلة» بأنه «بارع هذا الشأن (أي الموسيقى)». وتصوره لنا «حكاية إسحاق الموصلي» التي تروي قصة هروبه مع خديجة قينة الحسن بن سهل والزنبيل المشهور بعض التصوير، وينسب كتابا «الأغاني» و«مطالع البدور» نفس القصة لأبيه، ولكن إبن بدرون ينسبها لإسحاق. وكذلك يمثل إسحاق وإحدى القيان دور البطولة في مغامرة أخرى في «حكاية إسحاق الموصلي والتاجر».

وأخيراً توجد «حكاية إسحاق الموصلي والجارية وإبليس» التي تعتبر قطعة موسيقية أخرى مع الشيطان.

ومن الموسيقيين المشهورين المذكورين عبيدالله بن سريج (المتوفي عام ٧٢٦ تقريباً) ومعبد بن وهب (المتوفي عام ٧٤٣) اللذان اشتهرا بتأليف الأغاني. ويظهر في «ألف ليلة» كذلك مغنيان آخران قليلا الأهمية، ولكنها تشير إليهما إشارة عرضية، هذان المغنيان هما صدقة بن صدقة وزرزور الصغير. ورد اسم الأول في «حكاية أبي الحسن الخرساني» حيث يقال إن صدقة كان مع الخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان عندما قتل المتوكل عام ٨٦١. ولم يرد اسم هذا المغني في كتاب الأغاني أو ما شابهه من كتب، ولعله من أحفاد أبي صدقة مسكين، أحد مغني بلاط هارون، وأخو أحمد بن صدقة الذي كان مغنياً أثيراً لدى المتوكل. وكذلك لا يذكر كتاب «الأغاني» زرزوراً الصغير، ولكن وجود زرزور الكبير في بلاط الخليفة المعتصم (المتوفي ٨٤٣) يرجح وجود زرزور الصغير، الذي لا تذكر «ألف ليلة» عنه إلا أنه غنى أغنية.

أما الموسيقيات في «ألف ليلة» فلم يذكرهن التاريخ، أللهم إلا واحدة، ومع ذلك لا يوجد ما يدعونا لعدم التعرض لهن، وخاصة أنهن يقدمن صورة جميلة عن مواهب هؤلاء الفنانات المختلفة، وما كان ينتظر منهن في تلك الأيام، بل يمكننا أيضاً

من معرفة كيفية إطلاق لقب «عالمة» (الجمع : عوالم) على القينة في مصر الحديثة. وإليك أبرز الموسيقيات في «ألف ليلة».

أول هؤلاء الموسيقيات «نُعم» التي باعها طفلة مع أمها كوفي يسمى الربيع، وكان نشأها مع إبنه نعمة الله. وعني بتثقيفها «وقرأت القرآن والعلوم، وعرفت أنواع اللعب والآلات الملاهي» وكانت النتيجة زواجها من نعمة الله. ولكن جمالها النادر ومواهبها الفذة جعلت الحجاج، حاكم العراق العري الداهية يحتال في الإستيلاء عليها لإهدائها إلى الخليفة عبد الملك (المتوفي عام ٧٠٥). ولكن حسن حظ زوجها جلب لهما خاتمة سعيدة.

وثانيتهن «البدر الكبير» جارية مثقفة أيضاً، ولكنها نشئت في قصر جعفر بن الخليفة موسى الهادي (المتوفي ٧٨٦) و«كانت في غاية الجمال» لا يوجد في عصرها أحد «أعرف منها بصناعة الغناء وضرب الأوتار». ثم وقع محمد الأمين - الذي صار خليفة فيما بعد - في غرامها، فاختطفها رغم أنف جعفر، ثم منحه الأمين زورقاً مملوءاً بالذهب والفضة ترضية له فصفح عن قريبه الخاطيء.

والثالثة «قوت القلوب» التي اشتراها رجل يدعى ابن القرناص بخمسة آلاف دينار من سوق الرقيق، ثم باعها للخليفة هارون في مقابل ضعف ذلك المبلغ. وكانت تعرف جميع العلوم والفنون، وتنظم الأشعار، وتضرب على جميع آلات الطرب».

أما «أنيس الجليس» فكلفت ملك البصرة عشرة آلاف دينار ولعلها كانت تستحق كل مليم من هذا المبلغ، إذ يؤكدون لنا أنها «تعلمت الخط والنحو واللغة والتفسير وأصول الفقه والدين والطب والتقويم والضرب بالآلات المطربة». والأفضل من ذلك كله أن لماها كان كالرحيق المختوم.

وآخر من نذكر «تودد» التي فاقت كل الموسيقيات الأخر في مواهبها لو صدقنا «ألف ليلة». وكانت «تودد» قينه أبي الحسن البغدادي، فأذهلت مواهبها العجيبة وثقافتها العالية الخليفة هارون إذ ادعت أنها متبحرة في النحو والشعر والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين والقرآن العظيم والأحاديث الشريفة وعلم الرياسة والهندسة والفلسفة وعلم الحكمة والمنطق والبلاغة، بارعة في الغناء والرقص.

أما «محبوبة»، وهي الشخصية التاريخية من مغنيات وقيان «ألف ليلة» فتنسب إلى البصرة. وتذكر «ألف ليلة» أن عبيدالله (ابن عبدالله) بن طاهر (المتوفي حوالي ٩١٢)، أحد الموسيقيين المبرزين، أهداها إلى الخليفة المتوكل (المتوفي ٨٦١). ومن المرجح أن عبدالله ابن طاهر (المتوفي ٨٤٤) هو الذي أهداها. كما يذكر كتاب «الأغاني» وتذكر «ألف ليلة» أنها «كانت فائقة في الحسن والجمال وكانت تضرب بالعود وتحسن الغناء وتنظم الشعر وتكتب خطاً جيداً».

الفصل الرابع

الآلاتُ الموسيقيّة في ألف ليلة وليلة

الآلاتُ الموسيقيّة في ألف ليلة وليلة

النأي في كمي والريح في فمي
«أي أنا مستعد لكل شيء»
(مثل عربي)

تسمي «ألف ليلة» الآلة الموسيقية عادةً «آلة الطرب» أو «آلة الملاهي». وهي تذكر عدة آلات ولكنها لا تورد في الغالب إلا مجرد الأسماء. أما في حالة العود فتضيف عرضاً بعض التفاصيل التي لها قيمتها.

ويمكن تصنيف الآلات في (الليالي) كما يلي:

الآلات الوترية: العود، والطنبور، والجنك، والقانون، والسنطير.

الآلات الهوائية: الناي، والشبابة، والناي التتري، والزمر أو المزمار، والبوق، والنفير، وآلة الزمر.

الأغشية المتذبذبة: الدف، والطار، والدربكة، والطبل، والكوس.

المواد الرنانة: الكاسات (الكؤوس)، والجلاجل، والأجراس، والقلاقل، والخلاخيل، والناقوس، والقضيب.

وكان العود (الجمع: عيدان) الآلة المفضلة دائماً لدى العرب.

وتذكر «الليالي» ثلاثة أنواع: العود العراقي، والعود الجلقي، وعوداً من صنع الهنود. ولكن هذه الأسماء ربما لا تشير إلى نماذج مختلفة من العيدان. ويجوز أن هذه الأوصاف إضافات خيالية أتى بها الراوي أو الكاتب لتزيين قصته. وفي الحقيقة لم ترد هذه الأوصاف التي تشير إلى سواطن الآلات إلا في طبعة بولاق، أما طبعتا كلكتا وبيروت فلم توردها.

وربما كان العود العراقي موجوداً حقاً، إذ كان العرب يعتبرون العراق موطن العود العربي، بل يقول الشاعر الفارسي نظامي في القرن السابع عشر في كتابه «سكندر نامه» أثناء مدحه لصناع العالم: «يرسل العراق أعذب العيدان».

ولكن العود الجلقي مشكوك فيه، بل يشك العلماء في أن جلق هي دمشق نفسها، وليست هذه النسبة على أحسن الفروض إلا مجازاً شعرياً. ولا نستطيع أن نثق كبير ثقة بوجود العود الجلقي اللهم إلا إذا كانوا أطلقوا ذلك الاسم على البربط الذي كان يستعمله الغساسنة في هذه المنطقة.

ومما يزيد في حدة شكنا في وجود عود من صنع الهنود، عدم استعمال العود في الهند منذ زمن طويل. ومن الطبيعي أنه ربما كان آلة صنعها العمال الهنود في بغداد كما يذكر أحد المراجع، ولكن يبدو أن العبارات الأخرى، مثل عبارة «عود من صنع الهند»، تشير إلى الهند ذاتها. ولا يستطيع المرء إلا أن يفترض أن

هذه الأوصاف ترجع إلى حاجة الراوي الذي يريد أن يسلي جمهوراً مختلف الأوطان، وكانت صيغ المقارنة (أفعل) والتفضل (الأفعل) جزءا من بضاعة هذا الراوي، إذ كان يستطيع بتلك الوسيلة أن يطلق العنان لخيال سامعيه، ثم يفرغ جيوبهم.

وقد تناولت تاريخ العود العربي في كتاب آخر، ولكن (الليالي) تمدنا فيه بأخبار أخرى جديرة بالعناية. وبمرور الزمن تحسن درجة صوت العود، مثله في ذلك مثل الآلات الوترية وعندما نقرأ في (الليالي) عن عود (محكوك) أو عود (مجرود) فإننا لا نخطىء إذا أيقنا بأنهم يعنون آلة حسنة النضج.

ونجد في مناسبة أخرى عوداً مرصعاً بالجواهر واليواقيت وملاويه من الذهب. ولا بد أن الآلة التي كان يستعملها أبو إسحاق إبراهيم الموصلي النديم من هذا النوع، ما دامت كانت فيها علامات تميزها بسهولة من بعيد. والملاوي (المفرد: ملوي) هو الاسم العربي المعروف المرادف لكلمة (مفاتيح) ولكننا نجد عبارة «شددت طرفيه» مستعملة في نسخة برتون أيضاً، ويبدو أن الكلمة الأخيرة محرفة عن كلمة «ملاويه». ويسمونها في بعض الأحيان «آذاناً»، ولكنه اسم نادر الوقوع. كذلك نجد عوداً منقوشاً عليه أبيات من الشعر، وهي عادة نقرأ عنها في كتاب «الأغاني» أيضاً.

ويستحق أحد الأخبار عناية خاصة لاستحالته التامة، وإن

تضمن بعض الآراء الثمينة التي تمسك بها العرب راضين مسرورين وهذا الرأي في حكاية علي نور الدين ومريم الجارية، حيث تفتح الجارية كيس العود وتنثر منه اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب، عندما تركب تصبح عوداً صالحاً للإستعمال. ونقرأ خبراً شبيهاً بذلك، ولكنه أكثر بساطة في أحد المواضع الأخرى، حيث يعزف على خشبة لها أوتار فوقها، وهذا عمل ممكن، على حين لا يمكننا أن نصدق خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية المذكور في الليالي، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نفسره:

كان العرب يؤمنون إيماناً شديداً بنظرية الأعداد، وللعدد ٣٢ معنى خاص في نظريتهم عن «الرباعيات المجتمعة» وتذكر الأبيات نفسها التي تلي خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية «الرباعيات المجتمعة» صراحة. ونرى في حلقة النسب الرياضية المتصلة - ٢: ٤ : ٨: ١٦: ٣٢: ٦٤ - المقصد الخاص لهذه الأعداد في هذا النظام، وكان صناع العود أنفسهم يؤمنون إيماناً قوياً بما يسمونه النسب الرائعة كل الروعة. فإذا كان عمق العود ٤، وجب أن يكون عرضه ٨ وطوله ١٦. بل تأثر صناع أوتار العود كذلك بسحر الأعداد عندما رتبوا الأوتار الأربعة من أسفل إلى أعلى، أي من ٦٤ و٣٢ و١٦ طاقة لكل منها على حدته. ولذلك نستطيع أن نلمح سبب تركيب العود في الليالي من اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب، وإن كان لا ينتظر منا أن نصدق أنه يمكن فصل هذه القطع وتركيبها بالتعشيق ذكراً مع انثى لإنتاج

آلة «مسلحة» كما يسمع المرء في بعض الأحيان من العوادين العرب ـ ومع ذلك تصور القصة الراوي العارف بقية العدد ٣٢ السرية» يجعل عدد قطع العود ٣٢ كي يثير انبهار سامعيه بالشعوذة اللفظية.

ويستحق الجراب الذي كان يحفظ فيه هذا االعود العناية أيضاً لأننا لم نقرأ في المصادر العربية عن حفظ الآلات داخل أكياس إلا في النادر، وإن كنت أذكر أن طويساً، أقدم موسيقي العصر الإسلامي، كان يحفظ دفه في جراب. وكان الكيس المشار إليه في القصة السابقة أخضر من حرير أطلس بشكلين من الذهب ولكننا نقرأ أيضاً عن نماذج أخرى. وكان أحدها من الأطلس الأحمر له شرابة من الحرير المزعفر، على حين كان الثالث أطلس بشرايط خضر وبشمستين ذهب.

وكثيراً ما تتكلم «الليالي» عن أوتار العود، ولكنها لم تذكر عددها الفعلي في أي موضع. وهي تشير ذات مرة إلى «الوتر الفارسي» الذي أظن أنه الزير أو الوتر الأعلى، إذ معنى الكلمة الفارسية «عالي، حاد الصوت». ولكن أظن أن عددها أربعة لأن ذلك يتفق مع فكرة «الرباعيات المجتمعة» في حكاية علي نور الدين ومريم الجارية.

وقد بينت مراراً وتكراراً أن أوتار العود كانت أربعة في الأيام الأولى من الإسلام، أعني من القرن الثامن عشر إلى العاشر

الميلاديين. وكانت القاعدة بعد ذلك أن يتألف من خمسة أوتار وستة، ولم يدخل هذا الوتر الأخير في العود قبل القرن الخامس عشر. ولما كان الأمر كذلك، فإن زمن الحكاية في «الليالي» ينبغي أن يحدد عدد الأوتار. ولكن فناني لين المصورين لم يلقوا بالاً إلى هذا الأمر. وأحسن شكل للعود عند المتأخرين في ذيل حكاية نور الدين وأنيس الجليس، حيث توصف آلة من ستة أوتار أو سبعة وتذكر نفس الحكاية في موضع آخر، عوداً بثمانية أوتار. وتصف «حكاية ابن منصور والسيدة بدور» عوداً بخمسة أوتار، على حين يوجد في «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» عود بستة أوتار.

ولما كان جو هذه الحكايات جميعها يصور الفترة ما بين القرن الثامن عشر إلى القرن العاشر فإن العود ينبغي أن يظهر وبه أربعة أوتار أو خمسة على الأكثر. ومن الطبيعي أن تركيب العيدان التي رسمها فنانو لين يبين أنها جميعاً مبنية على التصميم الذي ذكره لين في كتابه «المصريون المحدثون».

والسؤال الآخر الجدير بالاعتبار هو طريقة مسك العود. يقول لين وبرتون كلاهما أن العود كان يوضع على الحجر، لأن «الليالي» تحدد أنه كان يوضع على الحجر أو الحضن. وهو الموضع المتفق عليه كما سأبين ذلك. وكان يمسك أفقياً أو صدره أعلى من مؤخرته، ولم يتفقوا على الوضع الأخير إلا حين يكون صدره في الحضن. وكانت الطريقة الأخيرة تمكن العازف من رؤ ية أصابع اليد اليسرى في أثناء العزف.

أما فنانو لين فصوروا العود، وصدره في حجر العازفة، وعنقه مائل إلى كتفها أي في الوضع نفسه الذي نراه عليه، في كتابه «المصريون المحدثون». ولدينا دليل معتمد من الصور القديمة يبرهن على أن هذه الطريقة في مسك العود لم تستعمل إلا في مصر وأسبانيا على حين ساروا في العراق واليمن وسورية على الطريقة الأولى، وهي طريقة مسك العود في «حكايات الليالي» التي ذكرناها. ولا ننكر أنهم قالوا أن العازفة «انحنت عليه انحناءة الوالدة على ولدها» ذلك الوضع الذي يوافق ما رسمه فنانو لين، ويخالف الطريقة العراقية تمام المخالفة.

وكان الطنبور نوعاً من العيدان الطويلة العنق الصغيرة الصدر. ولم يحز استحساناً عاماً من العرب، ولكنه لقي حباً أكثر في فارس والري وطبرستان وبلاد الديلم. ولعل ذلك سبب عدم ذكره في «الليالي» إلا مرة واحدة، وكان عندئذ متصلاً بأحد الفرس. وهو أحد الأشياء الغريبة التي ادعى علي المسامر أنها في جرابه الحاوي كما روت حكاية علي العجمي.

ولم يصور لين الطنبور العادي. وأما ما يعرضه في منظر أفراح الزواج في «حكاية معروف» فإنما هو آلة كبيرة. تقارب الطنبور بررك الحديث. ولمعرفة الطنبور العادي في هذه الفترة أنظر كتابي «مصادر الموسيقى العربية».

أما الجنك (الجمع: جنوك) أو الصنج (الجمع: صنوج) فنوع من العيدان التي نطلق عليها بالإنجليزية «هارب» وله صدر

عالٍ، وتسميه «الليالي» مرتين «الجنك العجمي»، ولعل ذلك نسبة إلى موطنه الأصلي. وليست كلمة «جنك» إلا ترجمة عربية للكلمة الفارسية «جنك». ومن ناحية أخرى، ربما ظهر هذا الاسم لحاجتهم إلى تمييزه عن الجنك المصري الذي يختلف عنه في وجود وجه خشبي في ناحية الأوتار لترجيع الصوت. واستعملت مصر كلا النوعين، وعرفت كلا الأسمين، في القرن الخامس عشر، وهذه النسبة المذكورة لم توجد قبل ذلك الوقت.

ويرد في «حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده» ـ ذلك الملك الذي يقال إنه حكم مدينة السلام (بغداد) قبل الخليفة عبد الملك ابن مروان ـ الجنك العجمي مع العود الجلقي والناي التتري والقانون المصري، تلك المجموعة التي تجعل زمن الحكاية فيما بعد القرن الثالث عشر دون شك. ويذكر أيضاً في «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» مع العود والدف. وتقع هذه الحكاية أيام الخليفة هارون الرشيد (المتوفي عام ٨٠٩م) وتحديد دخول الجنك في تلك الفترة خطأ تاريخي. بل نشك في ظهوره في «حكاية أبي الحسن الخراساني» التي تقع حوادثها في عصر الخليفة المعتضد (المتوفي عام ٩٠٢م)، وإن كان أبو الحسن قد يولع بهذه الآلة ولعاً خاصاً، بسبب خراسانيته. ويظهر الجنك مرة أخرى مع السنطير في «حكاية جانشاه» ذات اللون الفارسي الخفيف، التي ترجع يقيناً إلى وقت متأخر.

ويعطينا لين تصميمًا جيداً للآلة في أحدى صوره في ثانية

الحكايتين المذكورتين. ويدخل أيضاً فقرتين مأخوذتين من مخطوطات «فارسية؟» ترجع إلى منتصف القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر، أتى بها السير جور أسلي، وتقول ثانية هاتين الفقرتين إن أوتار الجنك تتراوح ما بين العشرين والسبعة والعشرين، ذلك الخبر الذي لا يتفق مع واضعي نظريات الموسيقى العربية أو الفارسية.

أما القانون (الجمع: قوانين) فيرجع تاريخه عند العرب إلى القرن العاشر، ومن المحقق أنه لم يكن بذلك الاسم في أول أمره. ويظهر القانون عدة مرات في «الليالي» ويخبروننا في «حكاية علي بن أبي بكار وشمس النهار» التي تصور القرن التاسع إن أمير المؤمنين أصابه من الحزن على «شمس النهار» ما جعله يأمر «بتكسير كل ما كان في المجلس من الأواني والعيدان وآلات الملاهي والطرب». ومن المؤكد أن الكلمة في نسخة بولاق هي «قوانين» وقد تبع لين وبرتون الطبعة الأولى من بولاق. ولكن الكلمة في نسخة كلكتا «عيدان» وهي أكثر احتمالاً. إذ لا يذكر خلال القصة كلها سوى العود وحده، ولا يبدو أن هناك سبباً لإدخال «القانون» بهذه الطريقة في اللحظة الأخيرة. والتفسير المقبول لاستعمال كلمة «القوانين» في نسخة بولاق أنها تحريفة من الكاتب الذي تأثر نظره بشكل الكلمة السابقة في العبارة: «الأواني والعيدان». ومن المؤكد أنه لا يوجد دليل على استعمال آلة موسيقية تسمى «القانون» في القرن التاسع.

وأما ظهوره في «حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده»، ذلك الملك الذي يقال إنه عاش في فترة سابقة على زمن القصة السابقة فخطأ تاريخي دون شك. ويسمى في هذه القصة عند أول ظهوره «القانون المصري» ولكننا حين نراه مصحوباً بالعود الجلقي والجنك العجمي والناي التتري أظن أننا نستطيع أن نلمح سبب إطلاق صفة الموطن على «القانون المصري».

وقد أتى لين بملاحظة عن القانون، ورسمها الفنانون، ويستند الأمران كلاهما إلى الآلة المصرية التي وصفها لين نفسه وأبرزها إبرازاً كاملاً في كتابه «المصريون المحدثون»، الذي قلما يساعدنا على تمييز الآلة التي كانت موجودة في عصر «الليالي». وننكر عليه أيضاً أن طريقة العزف على القانون، كما صورها فنانوه، لا توافق التاريخ والآثار المصورة. فطريقة إمساك القانون في وضع أفقي عند العزف بحيث تكون أوتاره أعلى شيء منه، كما رسمها فنانو لين، طريقة حديثة تماماً. ونحن نعلم يقيناً أن العرب منذ القرن الثاني عشر إلى الخامس عشر كانوا يمسكون القانون رأسياً، وظهره مسند إلى صدر العازف، ويضربون عليه بيد واحدة. وهذه هي الطريقة التي أخذتها أوربا عن العرب حين استعارت منهم القانون.

أما السنطير (الجمع: سناطير) فكان عادة ما نسميه دلكيمر وفي الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالتري. وبينما كانت هذه الآلة تسمى في مصر في القرن الخامس عشر (القانون)، كانت

تسمى في سورية (السنطير). وفي الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعاً من القانون يعزف عليه أفقياً بقضبان ضاربة بدلاً من العزف عليه رأسياً بالآلة الصغيرة المسماة (الإصبع). وكان الاسمان يطلقان على آلة واحدة في القرن الخامس عشر. ولكن ذكر الآلتين في مصر عام ١٥٢٠، حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معاً، يدل على أنهما كانتا متميزتين الواحدة عن الأخرى. وقد تناولت تاريخ هذه الآلة في موضع آخر.

ولا يظهر السنطير إلا مرة واحدة في «الليالي»، حيث يستعمل مع الجنك والآلات الأخرى، لتسلية الأمير الذي أدنفه الحب في «حكاية جانشاه».

والناي (الجمع: نايات) نوع مما نسميه فلوت وقد استعمل ذلك الاسم، وهو فارسي، حينما طرد الاسم العربي القديم «القصابة». ولا يظهر في «الليالي» إلا مرتين، مرة بمصاحبة العود في «حكاية حب أبي عيسى وقرة العين»، والثانية في جراب الحاوي الممتع في (حكاية علي العجمي) حيث يرافقه الطنبور.

والشبابة (الجمع: شبابات) هي ما يقابل عندنا فيف أو الناي الصغير. وتبرز في (حكاية خليفة الصياد البغدادي) حيث عزفت القينة المسلية «قوت القلوب» على الدف والشبابة والعود عزفاً ناحجاً للسيدة زبيدة، ومنحت راوي القصة الفرصة ليشبه فتحات الشبابة بالعيون.

أما الناي التتري فلم يوجد في الموسيقى العربية، اللهم إلا في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده). ولا نعرف حقيقة هذا العود، ولعله ناي ذو منقار يشبه الآلة المسماة (توتك) عند التتار ولكننا ما دمنا نراه بين العود الجلقي، والجنك العجمي، والقانون المصري؛ فقد نرى في نسبته إلى ذلك الإقليم مجرد مجاز أدبي.

أما الزمر (الجمع: زمور) أو المزمار (الجمع: مزامير) فيشبه ما يسمى عندنا«ريد بيب» بمعناها الخاص. وكان يستعمل أحياناً مع العود في الموسيقى داخل المنازل، ولكنه في أكثر الأحيان كان يستعمل مع الدف أو الطبل خارج المنازل. ويبرز في مناظر الأفراح العامة كما في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده)، حيث يحيي أهل المدينة «كان ما كان»، وفي (حكاية جانشاه) حيث تسير جيوش الملك طيغموس للحرب.

أما البوق (الجمع: بوقات) فهو اسم جنس تندرج تحته كل آلة من عائلة النفير أو الناقور، ولكنه يشير خاصة إلى مجموعة من الأنابيب المخروطية الشكل. ومكانه في مناظر المواكب والحروب المصورة في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) و(حكاية جانشاه)، والحوادث الأستطرادية الأخرى، مثله في ذلك مثل الزمر.

أما النفير (الجمع: أنفار) فهو البوق الأسطواني الشكل. ولم

يعرف بهذا الاسم حتى القرن الحادي عشر. ولا تشير إليه (الليالي) إلا مرة واحدة، يعزف فيها نفير واحد مع بوقات وكاسات وزمور وطبول على رأس عساكر الملك طيغموس عندما يخرج لمحاربة أعداء الهند.

وتوجد آلة هوائية أخرى تستحق عنايتنا وإن بدت كأنها ابتكار آلي للنموذج الآلي الموصوف في كتابي «أرغن القدماء» باسم (آلة الزمر) ولم تذكر (الليالي) اسم الآلة. ولكن وصفها في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) يجعلنا نوقن من حقيقتها يقولون لنا في القصة إن الأمير شركان دخل في إيوان كبير فرأى (صور مجسمة يدخل فيها الهواء فتتحرك في جوفها آلات) فظن الأمير أنها تتكلم. ولم يذكر الكتاب العرب (وسائط كلامية) وإنما من المؤكد أنهم عرفوا (الوسائط المزمارية) التي عرفوا خصائصها عن طريق الترجمات الإغريقية من أرشميدس، وأبولونيوس، وهيرون.

والدف (الجمع: دفوف) بالمعنى الدقيق هو ما يسمى عند الأوروبيين تمبورين، وهو مستطيل وله غشاء على جانبي الإطار كليهما. ولكن هذا اللفظ كان اسم جنس يطلق على جميع أنواع الدفوف. وكان الدف بالضرورة آلة شعبية. ويظهر في (الليالي) باستمرار في أيدي القيان والمغنيات، وإن كنا لا نتحقق دواماً أنهم يعنون الآلة المستطيلة اللهم إلا في موضع واحد حين يذكرون معه الطار أو الدف المستدير.

ويذكر الدف الموصلي في (الليالي) في موضع واحد، ولكن هذا الاسم الخاص لا يذكر ثانية. وهذه النسبة في طبعة بولاق، ولكنها ساقطة من طبعتي كلكتا وبيروت ، وإذن ربما كانت من تزيين أحد الكتاب أو الرواة لينسجم مع العود العراقي، والجنك العجمي، المذكورين معه.

أما الطار (الجمع: طيران) فهو الدف المستدير ذو الغشاء الواحد والصفائح المعدنية في إطاره. ويظهر في أيدي المغنيات والقيان في (الليالي)، أولئك المغنيات اللائي يستخدمنه لجمع الهبات كما ذكرت قبل. فيوضع على الأرض وغشاؤه إلى أسفل لتيسير إلقاء النقود فيه. وكان الطار أهم آلة للإيقاع عند الموسيقي المحترف كما تبين إحدى المقطوعات الساحرة في الليالي.

ورسم فنانو لين عدة صور للدف المعروف باسم الطار، على الرغم من أن القصص نفسها لم تذكر إلا الدف أو الدف الموصلي. وأحسن تصميم له ما جاء في ذيل (حكاية الأحدب) وقد اتخذ هذا التصميم من الآلة الموجودة في كتاب لين (المصريون المحدثون) نموذجاً له.

وكانت كلمة (الطبل) (الجمع: طبول) تطلق في الغالب على النوع الأسطواني العادي، ولكنها كانت تطلق أيضاً على جميع الأنواع والنماذج. ولذلك يصعب أن نقرر في (الليالي) التي تكثر من ذكرها إلى أي نوع تشير الكلمة، وإن كان منظر القصة والفعل المستعمل مع الكلمة قد يساعدنا أحياناً على تخمين إذا ما

كانوا يعنون الطبل العادي أو الكوسات. فإذا كان المنظر فرحاً خاصاً أو موسماً عاماً فالأرجح أنهم يعنون الطبل العادي، على حين تظهر الكوسات أكثر ملاءمة في مناظر المواكب وحركات الجيوش. وقد رسم أحد فناني لين الطبل الأسطواني العادي في موضعه في (حكاية معروف).

وكان الكوس (الجمع: كوسات) أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب إلى أن أدخل المغول الكرجة. وتظهر في (الليالي) مع الآلات الحربية الأخرى في (النوبة) أو الفرقة العسكرية، وإن كان لفظ (كوسات) في طبعة بيروت قد تصحف إلى (كاسات) في طبعة كلكتا وبولاق.

وكان (الطبل باز) طبلة صغيرة جداً من المعدن تقرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش. ولم يرد اسمها في (الليالي)، ولكن لا يخامرنا شك، كما خمن برتون الألمعي، في أن الطبل المذكور في (حكاية حسن البصري) كان بازاً، إذا كان لنا الحق في استعمال الاسم المختصر الحديث، إذ يذكرون في هذه القصة (طبلاً نحاسياً وزخمة من حرير منقوشاً بالذهب وعليها طلاسم). وترجم لين كلمة (زخمة) بكلمة بلكترم مما أزعج برتون لأنها تقود إلى الخطأ. وهذا صحيح إذا لم نفكر في غير الاستعمال الحديث للكلمة. إذ يطلقونها على الآلة التي يحركون بها أوتار العود وما شابهه من آلات. ولكن الكلمة بمعناها الإغريقي واللاتيني القديم كانت تطلق على آلة الطرب، مثل كلمة (زخمة) في العربية

بالضبط، إذ تطلق الأخيرة على ريشة العود، وقوس القيثارة، وأحد القضبان التي تضرب على السنطير،وأحد العصي أو آلات القرع على الطبل. وعلى كل حال، كان لدى لين أسباب وجيهة لاستعمال تلك الكلمة وإن تجنبها كاتب هذه الأيام.

وليست هذه الطبلة السحرية، وزخمتها الطلسمية، إلا مثال آخر للصلة الوثيقة بين السحر والموسيقى، تلك الصلة التي كان يتمسك بها الساميون تمسكاً شديداً ولا زال الباز الآلة المفضلة حتى اليوم عند المسحر (المسحور)[1] وهو يجمع الصدقات.

أما الدربكة (الجمع: دربكات) فطبلة على شكل الكاس ولها غشاء واحد. ولم تذكرها (الليالي) إلا مرة واحدة وقد كتبها الناسخ في هذه المرة (دربلة) بدلاً من (دربكة). وكانت الدربكة الآلة المفضلة لدى العرب فترة طويلة. وإن كان الموسيقي المحترف يستخدمها أحياناً إلى جانب الآلات الأخرى للمحافظة على الوزن. وفي «حكاية الخياط» يغني الحمامي على نغماتها، ولكن لما كانت كلمة (الدربكة) حديثة لا يمكن أن يكون تاريخ تأليف هذه القصة قديماً، إلا إذا كانت الكلمة محرفة عن الكلمة الفارسية «دنبلة».

ولا يمكن إدخال الآلات الباقية، التي تعد من المواد الرنانة،

(١) يظهر أن الكاتب اختلطت عليه كلمة المسحر (بمعنى المسحراتي) والسحر، فربط بينهما، وإن كانت الأولى مأخوذة من السحور والسحر.

بين الآلات الموسيقية التي تدخل في دائرة هذا البحث، اللهم إلا الكاسات ومع أن الكاسات من الآلات الرنانة، فإننا لن نخرج عن الموضوع بالكلام عنها هنا لما كان معظم هذه الآلات مما يستعمله العازفون الأوروبيون المحدثون.

فالكاسات (المفرد: كاس وكاسة) أو الكؤوس (المفرد: كأس) هي النوع الكروي الكبير من الآلة التي تسميها «كمبل» وهي غير الصنوج (المفرد: صنج) والكاسات على شكل الصفائح. وتظهر الكاسات في معظم المناظر العسكرية في (الليالي) كما لاحظت من قبل.

وأما الجلاجل (المفرد: جلجل) والأجراس (المفرد: جرس) فهي النواقيس، والجلجل في العادة هو الكروي الصغير، أما الأجراس الكبيرة مخروطية أو مربعة بداخلها ضارب متذبذب. وقد استعمل النوعان في تزيين الجمال والخيل، كما كانت الأجراس تعلق بالمجرمين في مصر في عصر المماليك ويذكرنا ذلك بعلي الماكر (الذي يسرق الكحل من العينين، فإنه عندما صار رجلاً صالحاً، تذكر الليالي أنه علق بثوبه أجراساً وإن كان ليس من الواضح أنه قام بهذا العمل ليدلل على أمانته. ومن الطبيعي أن ينشأ من هذا المثل العربي المعروف عن تعليق الأجراس، بل ذهب علي الماكر إلى أبعد من ذلك، فصف الأجراس على الجراب الذي يحوي ربحه الحلال.

ويظهر أن القلاقل (المفرد: قلقل) كانت ما نسميه JINGLES

والخلاخيل (المفرد: خلخال) والأحجال (المفرد: حجل) هي الحلقات المعدنية التي يلبسها النساء، وينتقد صوتها غالباً. وتوجد في (الليالي) إشارة إلى المرح الموسيقي المبهج لإحدى الجواري، ذلك المرح الذي احتد حتى أسكت صوت خلخالها. وهناك أيضاً نصيحة بألا يزور الشاب البالغ الحريم حيث ربات الحجال.

والناقوس (الجمع: نواقيس) هو الصفيحة أو اللوح المعدني الصالح للدق الذي يستخدمه المسيحيون للدعوة إلى الصلاة في البلاد التي تتكلم العربية. ويرد في (الليالي) في حكاية (علي نور الدين والجارية مريم) حيث يضرب على سطح كنيسة السيدة مريم، أم المسيح، لنداء المسيحيين لإقامة شعائرهم.

وأخيراً يأتي القضيب (الجمع: قضبان) وهو قضيب يضرب على أية مادة رنانة، ويعطي في الغالب الإيقاع في الموسيقى القديمة ببلاد العرب. وهو من أقدم آلات الدق العربية. وترد الكلمة في (الليالي) ولكنها ليست بهذا المعنى الموسيقي. فتدق في (حكاية الخليفة المزور) مدورة بقضيب لاستدعاء الخادم. ويقول لين إن المدورة هي (الوسادة الصغيرة) ولكن برتون يجيب على ذلك: (إن الإنسان لا يدق على وسادة للإشارة)، ثم يرجع إلى معنى الكلمة الأصلي، وهو كما يقول: (شيء مستدير، مثل سطح من الخشب أو المعدن المستدير، أو الناقوس). ولكن يبدو أن الناقوس المعدني، كما نعرفه، لم يكن مستعملاً عند العرب إلا

في الناقوس المسيحي . ومن الحق أننا نقرأ في تاريخ «جيوفري دي فنزوف» المحارب الصليبي عن أجراس العرب، ولكننا حين نرجع إلى الأصل اللاتيني نجده يستعمل كلمة (كاسات) . ومع ذلك يظهر أن ضرب الوسادة بالقضيب، كما قال لين، محتمل، إذ من المؤكد أن مثل هذا العمل كان يحدث عند العرب، نقرأ عنه في كتاب (كف الرعاع) لابن حجر الهيثمي (المتوفي عام ١٥٦٥) في الفصل المسمى (في الضرب بالقضيب على الوسائد) .

وختاماً ينبغي أن أذكر الكمنجة (الجمع: كمنجات) التي يرسمها أحد فناني لين تزييناً للترجمة الأخيرة لحكاية المزين عن أخيه الخامس. ومع ذلك لم تذكر الكمنجة في أي موضع من (الليالي) وكذلك لم تعرف قريبتها «الرباب». ويبدو أن معاون المستعرب العظيم لين تأثر بكتابه (المصريون المحدثون) الذي تظهر فيه هذه الآلة، ولكن بما أن العرب عرفوا الكمنجة منذ القرن التاسع، فإننا نستطيع أن نفترض محقين أن مستمعي الموسيقى في (الليالي) لا بد أنهم استمعوا إلى (نغماتها المؤثرة) كما يجب أن يقول الفارابي وخاصة في تلك القصص المؤلفة في مصر وسورية، وإن لم تذكر ذلك (الليالي) .

الفصل الخامس

صناعة الموسيقى في ألف ليلة وليلة

«في الزوايا خبايا»

(مثل عربي)

أخيراً يجب علينا أن نتناول الموسيقى لذاتها بعد أن ناقشنا كل أحوالها الأخرى في (الليالي). ونرى في هذا البحث ناحيتين، إذا اتبعنا الطريقة العربية المرضية، أعني الناحيتين النظرية والعملية، اللتين تعطيانا علم الموسيقى وفنها، اللذين لم يفهمهما كبار الثقات الذين كتبوا عن (الليالي) إلى درجة كبيرة.

فقد انهمك لين، الذي يوضح معظم مسائله، في ذلك الرأي السخيف، الذي يردده كثيرون، ذلك الرأي القائل بأن السلم العربي تألف من (تقسيم النغمات إلى أثلاث)، وقد دون هذا الرأي في كتابه «المصريون المحدثون». ولا نستطيع أن نلقي كثيراً من اللوم على أكتاف المستشرق العظيم بسبب هذا الخطأ، إذ ارتضاه المتخصصون أمثال «فلونو» و«فيتس» وغيرهما ممن لن أذكر. أما ما كان في ذهن هؤلاء الكتاب جميعاً فهو نظرية «المدرسة المهجية» التي لم يستطيعوا فهمها.

فقد وجدت ثلاث مدارس فكرية متمايزة في علم الموسيقى خلال الفترة التي تناولتها (الليالي) وكان السلم في جميع الأحوال

فيثاغوري الأساس. والمدارس الثلاث هي:

(١) المدرسة العربية القديمة (من القرن السابع إلى القرن العاشر.

(٢) المدرسيون (شراح الفلسفة الإغريقية) (من القرن التاسع إلى الثالث عشر).

(٣) المدرسة المنهجية (من القرن الثالث عشر إلى القرن السابع عشر).

وأخطأ لين والآخرون في فهم سلم المدرسة الأخيرة واعتبروه «تقسيمًا للنغمات إلى أثلاث» على حين كان «الطنين» مقسمًا بالفعل إلى ثلاث فترات متتالية من ٢٤٣ : ٢٥٦ ، و ٢٤٣ : ٢٤٥ ، و٥٤٢٨٨ : ٥٣١٤٤١ . ومع ذلك لا تذكر «الليالي» هذه المدارس، ولا تذكر «أصعب الدروس الرياضية» على صفحاتها الفسيحة، إذا أغضينا النظر عن ادعاء «تودد» بأنها تعرف كل ما يتصل بفن الموسيقى. ولذلك ليس من الغريب أن يسأل العلماء والفقهاء القينة «الفخور» عن جميع العلوم تقريباً لمعرفة علمها الذي افتخرت به، على حين لم تبذل أية محاولة لاختبارها في فن الموسيقى. فنحن إذن لسنا في حاجة إلى تكليف أنفسنا مشقة البحث في هذا الموضوع المعقد، إذ لم تناقشه «الليالي» كما قد رأينا، فيما عدا ملاحظات لين.

ولكن النظرية العملية أهم من النظرية العلمية، لأن مصطلحات هذا الوجه من الموسيقى تظهر في «الليالي» في كثير

من صفحات حكاياتها، بل تفوق الصفحات التي تذكر فيها المصطلحات الصفحات الخالية كثرة، مما يبعث الاضطراب إلى القارىء العربي، وإن كانت الترجمات الأوروبية لا تحيرنا في أي مصطلح، لأن المترجمين أولوا معظمها تأويلاً مرضياً إن لم يكن حسناً. ولهذا السبب ليس من المبالغة أن نقول إن المشكلة تستحق من التفكير أكثر مما منحت، ذلك الأمر الذي دل عليه استحسان برتون المفرط للملاحظة واحدة أثارها «باين» عن الموضوع، على حين لم يمنح لين هذه المشكلة، التي كان ينبغي أن تدفعه شهرته كلغوي إلى تناولها، لم يمنحها لين سطراً واحداً له قيمته.

ومع ذلك ينبغي أن نسلم بأن المصطلحات الموسيقية للناحية العملية، كما تظهر في «الليالي» صعبة على الادراك. ويرجع كثير من الحيرة إلى الإستعمال المبهم للألفاظ، ولكن المرء يستطيع عادة أن يرجع الصعوبات التي يصادفها إلى الأسباب التالية:

١ ـ ليست العبارات الاصطلاحية متحدة المعنى على الدوام بسبب اختلاف عصور تأليف الحكايات مواطنها.

٢ ـ لعل المترجم لم يستطع أن يجد الكلمة العربية اللائقة في تلك الحكايات المترجمة عن اللغات الأخرى.

٣ ـ يجب أيضاً أن نعد جهل الكاتب أو الراوي من أسباب هذه المصطلحات المضطربة.

ولما كان واضعوا النظريات الموسيقية العربية تناولوا الموسيقى

منذ قديم الزمن على أنها مؤلفة من قسمين أساسيين: اللحن، والإيقاع. يظهر من المستحسن أن نتبع طريقتهم تلك. وكلمة «لحن» هي الكلمة العربية المقابلة لكلمة «ملودي» عادة، وتستعملها «الليالي» بهذا المعنى، وإن كانت منحت كلمتي الغناء والمغني هذا المعنى في موضوعين. وقسمنا الثاني هو الإيقاع، وإن لم تستعمله «الليالي». وكذلك يمكن أن تشير كلمتا «ضربات» و«حركات» إلى الإيقاع.

والموسيقى في «الليالي» إما غنائية أو آلية، كما هو الحال في الكتب الأخرى. وتستعمل «الليالي» كلمة «صوت» بمعنى «قطعة غنائية» غنائية أو آلية، وبهذا المعنى يستعملها كتاب الأغاني أيضاً. وتطلق كلمة «الغناء» في اللغة العربية عادة على «عملية الغناء» «والأغنية». فهي إذن عامة، على حين تنطبق الكلمات الخاصة مثل (أنشودة) و(ترتيل) على (الأغنية الإيقاعية) و (الأغنية غير الإيقاعية) خاصة. ونقرأ أن المغني (غنى) أو (أنشد). ويقال عن «الآلاتي» عادة إنه (ضرب) أو (طرب) أو (عمل) أو (قلب) آلة هي (العود) في (الليالي) عادة.

ولكن يجب أن يعترف المرء بأن استعمال كلمتي (أنشد) (وغنّ) مضطرب في الغالب، وإن افترضت أن الأخيرة عامة والأولى خاصة. ويظهر أنهم كانوا يعنون في بعض الأحيان نوعين متمايزين من الموسيقى الغنائية. ولنأخذ مثلاً فقرة من حكاية علي بن بكار وشمس النهار: (أمر جارية من الجواري أن تغني

فأخذت العود وأصلحته وجسته وضربت به ثم أنشدت تقول شعراً). فيبدو في هذه الفقرة أن الإنشاد هو الغناء. ومن لمحة أخرى يقال في نفس الحكاية إن الجواري (يغنين وينشدن الأشعار) مما يحملنا على الظن أن الإنشاد والغناء ليسا شيئاً واحداً. وللمرة الثانية قد نعزو هذا التعارض إلى جهل الكاتب أو الرواي، أو إهماله. وكانت الموسيقى العربية في عصر (الليالي) الذي يمتد قروناً عدة تسير بحسب سلم معروف كحالها اليوم. وينطبق هذا الوصف على اللحن والإيقاع كليهما. وكان اللفظ العام الذي يقابل كلمة (ملودي) عند الأوربيين، اللحني منه أو الإيقاعي، هو (الطريقة) (الجمع: طرائق) أو (الطرقة) (الجمع: طرق). وكان «لين» يرى أن كلمة (طريقة) أخذت هذا المعنى متأخرة بعد العصور القديمة (الكلاسيكية) ولكن استعمالها في كتاب الأغاني والكتب الأخرى يعارض هذا الرأي، إذ تطلق هناك على (الطرق) اللحنية والإيقاعية.

وتجدهم يذكرون إحدى وعشرين، وأربع وعشرين من هذه الطرائق أو الطرق مؤداة الواحدة بعد الأخرى، وإن كنا لا نستطيع أن نوقن: إن كانوا يشيرون إلى الطرائق اللحنية أو الإيقاعية، إلا في موضع واحد، في حكاية إسحاق الموصلي والتاجر حيث يقال عن إحدى القيان (غنت طرقاً شتى بألحان غريبة).

ثم لدينا اللفظ الذي يشير إلى الصورة الموسيقية، أعني: النظام أو الأسس، التي تؤلف وتعزف عليها الموسيقى. يقال لنا

أن إحدى الموسيقيات البارعات (ضربت عليه (العود) إحدى عشرة طريقة ثم عادت إلى الطريقة الأولى) ذلك العمل الذي ربما كان يشبه ما يسمى عندنا روندو[1] شبهاً كبيراً.

ويميل المرء في بحثه عن الآثار التي تساعده على التغلب على العراقيل والوصول إلى حقيقة الأشياء، يميل إلى أن يصنف الطرق التي (تطرب) في الطرق اللحنية، والتي (تضرب) في الإيقاعية، ولكننا لسنا على يقين من ذلك التمييز، لأنه من السهل جداً على الناسخ غير المدقق أن يخطىء في قراءة كلمتي (طرب) و (ضرب) فيحرفهما. ولكننا نستطيع في بعض المواضع المتناثرة أن نميز الموضع الذي يشيرون فيه إلى الطرائق اللحنية، ولو لم توجد كلمة «طريقة». مثال ذلك في (حكاية إبراهيم بن المهدي والمزين) التي تقول إحدى المغنيات (أطربت بالنغمات). وتقول عبارة ثانية في (حكاية محمد الأمين والجارية)، (غنت بأطيب النغمات). وتوجد إشارة ثالثة في (حكاية أبي الحسن وجاريته تودد) إذ يقال إن تودداً (ضربت عليه (العود) اثني عشر نغماً). وقد ألفت كل هذه الحكايات في (العصر الذهبي) للإسلام، في وقت كانت تقف فيه كلمة (نغمات) (المفرد: نغمة) موقف كلمة notes في الإنكليزية، بينما كانت كلمة (نغم) (المفرد: نغم) تعني «لحن» ولم تصبح كلمة (نغمات) بمعنى كلمة (طرق) إلا بعد ذلك بكثير، أي بعد القرن الرابع عشر يقيناً، وإن كان

---

(١) تطلق هذه اللفظة على قطعة موسيقية يتكرر فيها اللحن الأصلي عدة مرات.

من الواجب أن نتذكر أن الكلمتين مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً، كما نعرف من الكلمة الإغريقية (tovol) التي تعني (أنغاماً) و(طرقاً). ويظهر لي أن الكاتب أو الراوي استعمل في هذه الحكايات وما شاكلها، مادة قديمة، ولكنه صاغها في ألفاظ أكثر حداثة وجدة.

ومن المحتمل أن تكون الإشارة في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) إلى المغنية التي (غيرت الضرب) أو المغنية الأخرى في (حكاية إسحاق الموصلي والتاجر) التي (أحكمت الضربات) أو السيدة التي (ضربت عليه (العود) بأحسن حركاتها) في (حكاية علي نور الدين والجارية مريم) موجهة إلى الطرق الإيقاعية.

ويواجهنا الآن السؤال التالي: لم تطلق عدة أسماء على الشيء الواحد؟ وقد وضحت الجواب بعض التوضيح، ولكن يجب أن نصر أن كلمتي (طرائق) و(طرق) قديمتان وليستا حديثتين، على الرغم من ذهاب «لين» إلى خلاف ذلك. فقد وردتا في قصص يمكن اعتبارها جد قديمة، وإننا لنعرف أن كلمتي (طرق) (الجمع: طروق) كان لها معنى مشابه عند الليث بن المظفر (القرن الثامن) وبقيت حتى عصر (تاج العروس). أما كلمتا (نغمات) و(ضربات) بمعنى الطرق اللحنية والإيقاعية فمتأخرتان ولا تزالان شائعتين في مصر.

وكان لكل هذه الطرق اللحنية والإيقاعية أسماء خاصة،

توجد قوائمها في كتب أخرى. ولكن (الليالي) لا تذكرها، فيما عدا مقطوعة صغيرة تشير إلى الإيقاعين الثقيل والخفيف في (حكاية خليفة الصياد البغدادي) وهاك المقطوعة:

أيا ذا الطار قلبي طار شوقاً ويصرخ من جواه وأنت تضرب
فلم تأخذ سوى قلب جريح على توقيعك الإنسان يرعب
فقل قولاً ثقيلاً أو خفيفاً ولحن ما تشاء فأنت تطرب
وطب واخلع عذارك يا محب وقم وارقص وميل واعجب

ومع ذلك قد لايكونان اسمين للطرق الإيقاعية بالفعل، وإنما يشيران إلى الضربات الثقيلة أو الخفيفة في الإيقاع، أو كما يسميها صاحب الدف العربي الحديث (ضربات التم) أو (التك).

وليست صور الموسيقى الغنائية كثيرة في (الليالي). وإنما يستعملون عادة (القطعة)، فيستخدمون بيتين أو ثلاثة في العادة تؤلف ما يسمى (النتفة) في الغالب. وربما كان سبب استعمالهم البيتين أن القاعدة في الموسيقى الغنائية عندهم وجود عبارتين موسيقيتين ومن الطبيعي أنهم استعملوا في بعض الأحايين صوراً طويلة. وكان يصحب معظم المقطوعات الغنائية عادة (بشرو) (مقدمة آلية) و (ختم) (خاتمة موسيقية)، وإن كانت (الليالي) لا تذكرهما وإنما تشير طبعاً إلى الأغنية التي يصاحبانها.

ولا توجد إشارة إلى صورة خاصة من الموسيقى الآلية في (الليالي). والإشارة المحددة الوحيدة إلى ما يشبه ذلك توجد في

(النوبة) التي يرد ذكرها مراراً. وكانت هذه النوبة هي الجوقة الغنائية والآلية القديمة الوحيدة عند العرب. وقد لاحظنا من قبل أن اللفظ كان يطلق على الفرقة العسكرية، لأنها هي التي تؤدي النوبات الخمس اليومية. وأطلق لفظ (النوبة) على موسيقى الغرف لنفس السبب فقد كان لموسيقيي البلاط في عهد الخلفاء العباسيين الأولين ساعات وأيام خاصة لحفلاتهم، وتشير (الليالي) إلى ذلك حين تعين إحدى المغنيات ليوم الثلاثاء. وكانت هذه النوبة هي التي أسبغت اسمها على الموسيقى التي تعزف في تلك المناسبات.

ونقرأ في (الليالي) عن غناء (نوبة كاملة) و (نوبة مطربة) وقد أخذت هاتان الإشارتان من حكايتين قديمتين، هما (حكاية خليفة الصياد البغدادي) و (حكاية إبراهيم بن المهدي وأخت التاجر). ومن الحق أن الإشارات التالية في حكايتي (علاء الدين ابو الشامات (نعمة بن الربيع وجاريته نعم) قديمة أيضاً. وأطلقت الكلمة أيضاً على فرق آلية، إذ يقولون أن جارية (عملت نوبة) على العود، على حين نقرأ في قصة أخرى عن العازفة التي (ضربت نوبة) على هذه الآلة. وتبين هذه الإشارات أنهم يعنون حركات النوبة المختلفة، الغنائية أو الآلية وحدها، وإن لم يذكروا ذلك صراحة. ولكنهم يوضحون ذات مرة وجود الحركة الفعلية المؤادة، وذلك حين يخبروننا أن عازفة أخذت (العود وعملت نوبة «ثم» دخلت في دارج النوبة). ومن الواضح أن هذا (الدارج) إحدى حركات النوبة، وقد أخذ اسمه من إحدى

الطرق الإيقاعية التي تتحلى بهذا الإسم الذي يبدو أنه لم يذكر فيما قبل القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر. وتحتوي نوبات مراكش وتونس والجزائر الحديثة على حركة تسمى (الدرج)، إيقاعها هو إيقاع (الدارج).

ويبدو لي من المرغوب فيه أن أختم حديثي بكلمة عن اصطلاحين آخرين مستعملين في الموسيقى الآلية. إذ يوجد في (حكاية المفلس البغدادي وجاريته) عبارة تستعمل كلمتي (طرق) و(طريقة) بمعنى يختلف قليلاً عن المعنى المقبول والمعروف. وهاك العبارة التي نعنيها.

(اخذت العود وغيرت الطرق طريقة بعد طريقة، وضربت على الطريقة التي قد تعلمتها). ومن الواضح البين أن كلمة (الطرق) (المفرد: طرقة) في هذا الموضع تعني «تسوية». وقد رأينا ان كلمة طريقة تعنى «الناحية»، ولكن بينما يمكن القول أن كل وتر يعطي «طريقة» بجسه، أو إذا تحرينا الدقة «جنساً» من «الطرق» يجب أن نترجم اللفظ في صدر هذه العبارة ترجمة مخالفة لذلك، ونجعله «نغماً» لتوضيح العبارة. فتصبح الترجمة أخذت العود وسوته، نغمة بعد نغمة، وضربت على الطريقة التي قد تعلمتها مني».

هناك كلمة أخرى ذات أهمية اصطلاحية، وهي كلمة «جس» التي تعني «مس بالإصبع» أو «تحسس». ويقول كتاب «مفاتيح العلوم» (القرن العاشر) أن الإسم «جس» يعني في الاصطلاح

«نقر الأوتار (أوتار العود) بالسبابة والابهام دون المضراب» ويقول أحد الأمثلة في «الليالي»: أخذ العود وجسه. فترجمها برتون متلطفاً «أخذ العود ولمس أوتاره». ونقرأ في عبارة أخرى: «جس العود» فيترجمها برتون: «دوره (العود)». وهذه حالة ثالثة، أكثر تحديداً: «أخذت العود وأسندته إلى نهديها وجسته بأناملها» فيلخصها برتون في قوله: «أخذت العود وجسته بأطراف أصابعها».

خاتمة

«قيمة كل إنسان ما يحسنه»

(مثل عربي)

توجد في (الليالي) حكاية جديرة بأن نختتم بها هذه الدراسات عن موسيقى تلك (الليالي) الثمينة، وخاصة لأني أشرت إلى الموضوع في ملاحظاتي الأولى. وهي تتعلق بالموقف العدائي الذي وقفه بعض الفقهاء المسلمين من الموسيقى، ذلك الشعور الذي كان مريراً جداً في الفترة التي تناولتها (الليالي) ونرى ذلك الموقف في (حكاية أبي الحسن اللبق) المغرم بالموسيقى والملاهي الأخرى إلى درجة جعلت إمام المسجد وشيوخ الناحية يشكون مسلكه إلى الوالي. فعاقبه الوالي لإزعاجه جيرانه. فغضب أبو الحسن من هذه المعاملة، وصرح ذات يوم للخليفة هارون الرشيد، وهو لايعرفه، إنه لو أعطي السلطة لجلد هؤلاء الشاكين ألف جلدة. وحدث إن حققت رغبته، فجلد الخليفة المزيف الإمام والشيوخ كما أراد. وبعد جلدهم صرفهم بقوله لهم إن ذلك جزاء من يزعج جيرانه.

ومع ذلك ليست الموسيقى شراً في ذاتها، وإن كانت قد تصاحب الشر. وإن المرء ليضطر أحياناً إلى العجب مما إذا كان لم يوجد وراء كل هذه المعارضة من المتشددين شيء من الحسد

لنجاح الموسيقى؟ تأمل في موقف القديس كريز ستم المسيحي، الذي كان يعظ سنة كاملة ضد الملاهي المضحكة، لأنه رأى الكنائس خالية في الأسبوع المقدس، وإن امتلأت المسارح بالجماهير الغفيرة. وتدبر مسلك النبي محمد الذي صب كؤوس غضبه على الشعراء الوثنيين الذين كانت تلاقي قصصهم الفكاهية عناية أكثر مما يلاقي وحيه[1] وأنظر رجال الدين المسلمين المتأخرين أو الفقهاء الذين يهزون رؤوسهم أسفاً ولوماً لهؤلاء الذين يصبون ذهبهم الذي لا يحصى في حجر المغني الذي يغني ويعزف في بلاط الخليفة فهم لا يختلفون ولو قليلاً عن القس المسيحي لنجلاند الذي صب لعناته حين رأى الأشراف الإنكليز يغدقون الهبات على طبقة الموسيقيين.

ونحن لا ندري كيف ولماذا تؤثر الموسيقى فينا. ومن الحق أننا لا زلنا بعيدين عن معرفة الأسباب الحقيقية للإنفعال نفسه. وقد تجنب الفارابي الفيلسوف المسلم العظيم شرح الظاهرة بكل براعة ولكنه على الأقل عرض الخطأ القائل بأن الموسيقى تثير العاطفة أو الحالة الروحية. وبالعكس، أصر على أن الموسيقى نفسها، في العازف أو في المستمع، تثيرها عاطفة أو حالة روحية، وإن كان المنطقي قد يجيب على ذلك بأن هذه تفرقة دون وجود فرق. ويبدو أن شوبنهاور ضمن اللغز حين قال أن العالم ليس إلا

(١) لم يصب المؤلف في قوله هذا، وإنما عارض النبي هؤلاء الشعراء لدفاعهم عن الوثنية.

موسيقى محققة. فالموسيقى عنده في لب الأشياء، وتعيش على جوهرها ولعلنا إذا استطعنا أن ننفذ إلى ما وراء الحجاب، وجدنا الموسيقى مفتاح الوجود ذاته.

المحتويات

تمهيد ٥
الفصل الأول
ـ الموسيقى في ألف ليلة وليلة ١١
الفصل الثاني
ـ تأثير الموسيقى ٢٣
الفصل الثالث
ـ الموسيقيون في ألف ليلة وليلة ٢٩
الفصل الرابع
ـ الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة ٣٩
الفصل الخامس
ـ صناعة الموسيقى في ألف ليلة وليلة ٦١
خاتمة ٧٥

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى : حسن كامل

التصميم الأساسى للغلاف : أسامة العبد

طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

هنرى جورج فارمر مستشرق اسكتلندى وجه معظم جهوده لدراسة الموسيقى العربية: نظرياً وعملياً، وآلاتها ورجالها وكتبها واتجاهاتها والمؤثرات فيها. واشترك فى مؤتمر العربية الأول الذى عقد فى القاهرة سنة **1932**.

وكانت ثمرة ذلك عدة كتب مختلفة الأحجام وبحوث ذات طول محدود.

وهذا الكتاب أخضع قصص ألف ليلة وليلة لدراسة شاملة طبّق عليها المنهج والأهداف التى اتبعها فى كتابه الكبير تاريخ الموسيقى العربية فهو صورة مصغرة، ولكنها شاملة لكل الجوانب الموسيقية فى ألف ليلة وليلة.